laFuga

El cine según Slavoj Zizek

Por Valeria De Los Ríos y Matías Ayala

Tags | **Monografía | Estética - Filosofía | Psicología | Eslovenia | Estados Unidos | Francia**

Quizá uno de los acercamientos recientes más provocativos en torno al cine sea el del a la vez filósofo y psicoanalista Slavoj Zizek. Influenciado por G.W.F. Hegel, Karl Marx y Jacques Lacan, Zizek explora las posibilidades que otorga el cine para pensar en términos visuales. De Hegel rescata principalmente el método dialéctico, que en la versión del esloveno no llega jamás a una síntesis; de Marx se interesa por la crítica de la ideología; y de Lacan, toma el marco teórico y la terminología en torno a la construcción del sujeto. No se trata, en su caso, de aplicar directamente el psicoanálisis a los productos de la cultura contemporánea –uno de los ejercicios más predecibles e improductivos del campo académico–, sino que de articular algunos de los conceptos centrales de la teoría lacaniana: lo Simbólico y lo Real, la mirada y la voz. El cine es el arte de las apariencias y las fantasías, por ello, es capaz de decirnos cómo la realidad misma se constituye como una construcción ideológica, social o simbólica. En este sentido, la ficción cinemática es más real que la realidad misma. Según Zizek, para entender el mundo de hoy necesitamos del cine, ya que en él encontramos esa dimensión crucial que no estamos listos para confrontar en nuestra propia realidad.

Lo Imaginario, lo Simbólico y lo Real son los tres principales registros en la constitución de la psique establecidos por Jacques Lacan. El orden de lo *Imaginario* tiene su base en la formación del ego en el "estadio del espejo", es decir, en la identificación con la propia imagen especular (antes de entrar en este orden, el bebé está completamente identificado con el cuerpo de la madre). Lo *Simbólico* es la dimensión lingüística y está construida en base a las diferencias entre los significantes. También es el espacio en donde el sujeto se articula socialmente: es el gozne sujeto-sociedad, donde aparecen las reglas sociales, las valoraciones ideológicas, la formación del deseo, las identidades, etc. El inconsciente –el "discurso del Otro"– está estructurado como un lenguaje, y es, a la vez, el campo de la Ley que regula el deseo. La entrada del sujeto al orden simbólico (es decir, del lenguaje) supone una pérdida de goce –*jouissance*– que la fantasía intenta ocultar. Según Zizek la fantasía es una forma que tienen los sujetos para organizar este goce perdido, de manejar o domesticar esta pérdida traumática que no puede ser simbolizada. Lo *Real* se opone a lo Imaginario y está más allá de lo Simbólico, porque está fuera del lenguaje, sin embargo, es una "falta fundante" que articula el espacio simbólico. Lo Real es, en definitiva, aquello que se resiste a cualquier simbolización: es imposible (porque no puede ser integrado al orden simbólico) y esta condición le otorga un carácter traumático y reprimido.

En **The Pervert's Guide to Cinema** (2006), un documental dirigido por Sophie Finnes y presentado por el propio Zizek, el filósofo anuncia que el cine es el último arte perverso, puesto que no te da lo que deseas, sino que te dice cómo desear. En medio de una cortina sonora acompañada de una clásica figura en blanco y negro del test de Rorschach, que cambia intermitentemente sus valores lumínicos, Zizek anuncia que el problema no es que nuestros deseos sean satisfechos o no, sino cómo saber qué es lo que realmente deseamos. No hay nada espontáneo, nada natural sobre los deseos humanos, asegura el esloveno. Nuestros deseos son artificiales: tenemos que ser enseñados a desear y en eso el cine ha jugado un papel central. Utilizando un fragmento de la película **Possessed** (1931) de Clarence Brown, en que Joan Crawford interpreta a una mujer de clase obrera que observa embelesada lo que sucede al interior de los carros de un lujoso tren, como si se tratara de una pantalla de cine, Zizek da cuenta de cómo las ficciones estructuran nuestra realidad, de modo que la verdad de ésta deba ser

buscada dentro de la ilusión y no detrás de ella. Según Zizek, el deseo es una herida de la realidad. El arte del cine consiste en despertar el deseo, jugar con él, pero al mismo tiempo, domesticarlo, hacerlo palpable y mantenerlo a una distancia prudente.

La mirada y la voz, por su parte, son elementos centrales de una segunda etapa de la teoría lacaniana. Mirada y voz son objetos, fronteras que separan la realidad de lo Real. Ambas se encuentran de lado del objeto y no del sujeto. La mirada marca el punto en el objeto desde el cual el sujeto observador está siendo observado. Jamás podremos ver una imagen desde el punto en que ésta nos observa. Esta mirada impide observar la imagen desde una distancia objetiva y segura. Zizek ejemplifica esta mirada en Hitchcock, quien al filmar una escena en que un personaje se acerca a un objeto siniestro (*unheimlich*), extraño y familiar al mismo tiempo, lo hace yuxtaponiendo el punto de vista subjetivo del objeto con una toma objetiva del sujeto en movimiento. Éste es el caso, por ejemplo de Lilah (Vera Miles) aproximándose a la casa de la Sra. Bates al final de **Psicosis** (1960) y de Melanie (Tippi Hedren) acercándose a la casa de la madre de Mitch en **Los pájaros** (1963). En ambos casos, la imagen de la casa como vista por la mujer que se aproxima, se alterna con la toma de la mujer aproximándose. Lo que opera aquí es precisamente la dialéctica del punto de vista y la mirada: el sujeto ve la casa, pero lo que provoca ansiedad es la extraña sensación de que la casa en sí misma está ya mirando al sujeto, desde un punto que escapa de su propia vista y lo vuelve absolutamente indefenso.

Zizek da cuenta de que el estatus de la voz ha sido estudiado en el campo cinematográfico por Michel Chion en su noción de "voz acusmática". Ésta es una voz sin cuerpo ni portador, que no puede ser atribuida a ningún sujeto y que planea en un espacio intermedio indefinible, implacable precisamente porque no puede ser correctamente localizado. Por ello, no forma parte ni de la realidad diegética ni del acompañamiento sonoro. El ejemplo de Zizek proviene nuevamente del cine: en *Psicosis* el problema consiste en la relación de cierta voz (la voz de la madre) con un cuerpo, como si la voz estuviera en busca de un cuerpo para ser pronunciada. Cuando la voz finalmente encuentra un cuerpo, no es el cuerpo de la madre, sino de Norman, a quien se agarra artificialmente. En **El exorcista** (William Friedkin, 1973) la voz produce el efecto del ventrílocuo, es un poder extraño que toma posesión de una niña otrora angelical en sus dimensiones más obscenas. Algo parecido sucede en **El testamento del Dr. Mabuse** (Fritz Lang, 1933), en cuyo final sólo se percibe la voz grabada del villano. La voz posee una dimensión traumática: no es el medio sublime, etéreo para expresar la subjetividad humana, sino un intruso extraño, tal como Chaplin lo escenifica en **El gran dictador** (1940).

La voz funciona como un "objeto autónomo parcial", afirma Zizek, como un "órgano sin cuerpo" (Deleuze) que coincide con la "pulsión de muerte" freudiana: ejemplos de esto se encuentran en la sonrisa del gato de Cheshire en **Alicia en el país de la maravillas** (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson & Hamilton Luske, 1951), en **Las zapatillas rojas** (1948) de Michael Powell, en la mano móvil de Peter Sellers en **Dr. Strangelove** (1964) de Kubrick, en el puño golpeador de **El club de la pelea** (1999) de David Fincher o en **Dead of Night** (1945) de Alberto Cavalcanti, en que un desquiciado ventrílocuo da muerte a su muñeco para luego despertar de su episodio nervioso poseído por la voz de su marioneta. La lección de la película es que la única forma de huir de ese objeto autónomo parcial es convertirse en él.

Tanto en *The Pervert's Guide to Cinema* como en el libro *Lacrimae Rerum* (2006) Zizek reflexiona sobre el trabajo de directores como Hitchcock, Tarkovski, Lynch y Kieslowski. En ellos Zizek explora, entre otros temas, los conflictos entre el espacio Simbólico y lo Real, que se articulan en la relación entre la realidad y la fantasía: en **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958) detecta cómo la realización de la fantasía de Scottie, de transformar a Judy en Madelaine, consiste en un proceso de mortificación y finalmente, se transforma en una pesadilla (Judy se convierte en una mujer muerta). En las películas del Lynch, especialmente en **Carretera perdida** (1997) la realidad y la fantasía aparecen mezcladas, de ahí su inquietante y a veces incomprensible narrativa. En **Solaris** (1972) Tarkovski escenifica un planeta en que los deseos se transforman en realidad incluso antes de volverse conscientes. El resultado de esta fantasía realizada es un Real traumático, en definitiva, una pesadilla que socava el orden de lo Simbólico. En **Bleu** (Krzysztof Kieslowski, 1993) la fantasía funciona como una distancia que permite afrontar la realidad (el vidrio que se antepone a la cámara funcionaría aquí como una fantasía reconstruida). La importancia del cine para Zizek radica en que a través de estos juegos entre realidad y fantasía es posible ver cómo lo Real – en forma de goce, alteridad, violencia, etc.– fisura las jerarquías del orden de lo Simbólico y revela cómo éste es una construcción social e ideológica.

Estos cineastas tienen en común, además, cierta autonomía de la forma cinemática, que funcionaría no sólo como aquello que articula el mensaje, sino que como el mensaje en sí mismo. De esa manera, encontramos en Hitchcock un conjunto de motivos visuales que se repiten y que son, según Zizek, más fundamentales que la narrativa, por ejemplo, el motivo de la mano que sujeta a otra (en **Intriga internacional** (1959), **La ventana indiscreta** (1954), *Vértigo*, **Atrapar a un ladrón** (1955), etc.), el motivo de la mujer que sabe demasiado, pero que es sexualmente poco atractiva, el cráneo momificado, la casa gótica, la espiral (esta última, especialmente en *Vértigo*: el rizo de Carlota/Madeleine, la escalera de la torre, la escena del abrazo de Judy/Scottie en 360º en la habitación del hotel y la misión, donde pasado y presente se unen).

En definitiva, Zizek remece el campo de la teoría cinematográfica al mismo tiempo que la libera de su reclusión al ámbito de la mera ficción. Desde su punto de vista, la verdad debe encontrarse en las apariencias, de allí que el estudio del cine en la época contemporánea sea de una importancia radical. En sus acercamientos Zizek demuestra de manera explícita su inclinación por el cine, algo así como su primer amor:

> Lo primero que he de decir es que la filosofía no fue mi primera opción. Según una vieja tesis de Claude Lévi-Strauss, todo filósofo, todo teórico, tuvo otra profesión en la que fracasó, y ese fracaso marcó todo su ser. En el caso de Lévi-Strauss, su primera opción fue convertirse en músico. En el mío, como se puede ver claramente en mis escritos, fue el cine. Empecé cuando ya tenía trece o catorce años; incluso todavía recuerdo las películas que me fascinaron absolutamente cuando era joven. Creo que dos dejaron una marca en mí: *Psicosis* de Hitchcock y *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais. Vi cada una por lo menos quince veces. De hecho, me interesaba tanto la teoría del cine como su práctica, ya que también tenía una cámara súper-8. Así que la decisión originaria no fue la de convertirme en filósofo; la filosofía fue una opción secundaria, la segunda en la lista (Daly, 2006, p. 29).

The Pervert's Guide to Cinema es una excelente manera de ingresar a la lectura Zizekiana del séptimo arte. A pesar de que Lacan –máxima fuente inspiradora de Zizek– no es nombrado durante el documental, sí se cita frecuentemente a Freud, pero de un modo directo y pedagógico, en que los ejemplos cinematográficos esclarecen la teoría. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock* (2003) es una compilación de ensayos en torno al director de *Psicosis* entre los que se cuentan algunos del propio Zizek, que fluctúan entre la teoría lacaniana más dura y su aplicación a la cultura popular. *Lacrimae Rerum* incluye lecturas más extensas de los cuatro directores presentados en *The Pervert's Guide to Cinema* (Hitchcock, Tarkovski, Lynch y Kieslowski), más un capítulo dedicado al análisis de **Matrix** (Andy & Lana Wachowski, 1999) y dos al ciberespacio.

Bibliografía

Daly, G. (2006). *Slavoj Zizek. Arriesgar lo imposible. Conversaciones con Glyn Daly*. Madrid: Trotta.

Myers, T. (s.f.). Chronology. Slavoj Zizek-Key Ideas. Recuperado de http://www.lacan.com/zizekchro1.htm

Zizek, S. (2006). *Lacrimae Rerum*. Madrid: Debate.

Zizek, S. (2003). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Como citar: De, V. (2008). El cine según Slavoj Zizek , *laFuga*, 7. [Fecha de consulta: 2025-09-03] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-cine-segun-slavoj-zizek/18